

## SER NADA Y NADIE EN NINGÚN LADO ES DONDE EMPIEZA LA ESCRITURA A MEDIO BORRAR COMO AUTOPOÉTICA FICCIONALIZADA

**Judit Spisák**

Universidad Eötvös Loránd, Budapest

*judit@spisak.me*

**Resumen:** El presente estudio explora algunos de los rasgos estéticos de ficcionalización de la narración breve *A medio borrar* del escritor argentino Juan José Saer. A medida que se examinan elementos temáticos y se identifican las técnicas narrativas análogas en el texto, la *nouvelle* emerge como portador ficticio de los principios creativos que dirigen al mismo autor a la hora de realizar “el arte de narrar”. La primera parte del presente estudio trata la tematización de la poética de autoaniquilación, y traza los pasos que conducen en la trama hacia una conciencia anulada, articulada como prerequisite de la escritura auténtica. En la segunda parte, se indagan los rasgos que pueden evidenciar la convicción de Saer en cuanto a la negación de la autonomía de la obra literaria *per se*. En la última unidad se examinan las técnicas narrativas que utiliza Saer para exponer y resolver el dilema artístico de la percepción y la imposibilidad de la representación de la realidad.

**Palabras clave:** Juan José Saer, poética, autodestrucción, autonomía, percepción y representación, identidad narrativa

## BEING NOTHING AND NOBODY NOWHERE IS WHEN WRITING STARTS A MEDIO BORRAR AS A FICTIONALIZED AUTOPOESIS

**Abstract:** This paper aims to explore some aesthetic traits of fictionalization in the short novel *A medio borrar* by the Argentinian author Juan José Saer. By means of examining its main thematic elements and identifying their corresponding narrative techniques, the short novel will emerge as a fictional showcase of the creative principles that govern Saer when it comes to the “art of narration”. The first part of this paper elaborates on the thematization of the poetics of self-destruction and traces the steps that will lead to a completely annulled consciousness, articulated as a prerequisite of authentic writing. In the second section, I examine elements that demonstrate Saer’s conviction as for his negation of the autonomy of the literary work *per se*. In the last part I intend to analyze the narrative techniques Saer uses to expose and resolve his artistic dilemma about perception and the impossibility of representing reality.

**Keywords:** Juan José Saer, poetics, self-destruction, autonomy, perception and representation, narrative identity

**DOI:** <https://doi.org/10.24029/lejana.2019.12.397>

Recibido: el 27 de febrero de 2019

Aceptado: el 1 de abril de 2019

Publicado: el 30 de octubre de 2019

De entre los relatos breves de Juan José Saer, el presente estudio tiene como objetivo resaltar la *nouvelle* titulado *A medio borrar* por articular un motivo central y decisivo en la obra saeriana: el justo momento de la ruptura que marcará el punto de partida en la poética del desplazamiento y desdoblamiento que singulariza su narrativa. Aunque Saer no distingue mucho entre los géneros literarios, para él todo es "narración o escritura" (Bianchini, 2017), en su ensayo *Onetti y la novela breve* considera que la novela corta puede alcanzar una cuasi perfección narrativa por su extensión que posibilita la capacidad de guardar la frescura y el tinte intuitivo de la creación literaria. Sin embargo, Saer añade que el rasgo más atractivo de la novela breve se manifiesta en su atributo poético y retórico: su ritmo, su cuidado verbal, el laconismo y la sugestión. (Saer, 2012: 10)

Negándose a la clasificación genérica tradicional, Saer profesa que no tiene mucho sentido identificar elementos universales de la narrativa breve, afirmando que todos los textos crean una necesidad interna que moldea la estructura y que "cada obra debe aportar la unicidad vívida para ser obra maestra" (Bianchini, 2017). El atributo poético y retórico que Saer elogia tanto en la novela breve de Onetti es rasgo propio y tal vez incluso distintivo de la narrativa de Saer, por lo tanto, estudiar este mismo atributo en la novela corta *A medio borrar* no nos aportaría una contundente respuesta a la pregunta siguiente: ¿en qué reside la "unicidad vívida" (Bianchini, 2017, Saer, 2012: 11) de esta narrativa breve, además de instanciar temáticamente el momento clave de separación y distanciamiento definitivo? En este texto, Pichón Garay —personaje recurrente en varios textos posteriores como escritor exiliado— está a punto de abandonar definitivamente su tierra natal. La trama básicamente gira alrededor de sus últimas tres jornadas de despedida antes de irse a Francia. La despedida final es precedida por un inventario o sea una catalogación curiosamente repetitivo y distraído del mundo y de los familiares que el mismo personaje deja atrás. El hecho de que la trama es bruscamente plana señala que lo esencial se esconda muy probablemente en lo no-dicho, en lo oculto o, como yo sugiero, en la técnica narrativa de la representación misma.

Litvan y Premat constatan que *A medio borrar* conlleva la clave para entender algo inmanente del universo ficcional de la obra saeriana (Litvan, 2012, Premat, 1997). A mi juicio, este texto no solamente proyecta una miniatura de su universo narrativo, sino su "unicidad" consiste en el hecho de que revela algunos de los mecanismos fundamentales de su creación literaria.

El relato hace plantear la idea de que Saer articula su propia poética narrativa en forma ficticia, es decir, es como si ficcionalizara las circunstancias que considera propicias para la creación literaria auténtica. Me propongo a demostrar aquí tres elementos de la poética saeriana que cobrarán función narrativa explícita en *A medio borrar*, y asimismo me empeñaré en identificar los mecanismos textuales que sirven para evidenciar esta hipótesis.

Los tres principios estéticos bien delineados en la narrativa saeriana son: 1) la poética de autoaniquilación como prerequisite de la escritura auténtica; 2) la negación de la autonomía de la obra; 3) un enfoque marcado en la problemática de la percepción y las posibilidades de representación de la realidad espacio-temporal.

## La poética de autoaniquilación como prerequisite de la escritura auténtica

“Se necesita ese hartazgo, ese abandono, ese olvido, esa muerte, para que empiece, gradual, como un sol, levantándose, trazando una parábola con un cénit y un nadir, con su misma periodicidad, el tiempo de las historias.”  
(Saer, 2001: 157)

“...inclinado sobre las teclas, otro. Y yo mismo, en el momento en que comienzo a golpear, vacío de prevención, despecho, miedo, indiferencia, dedicado sencillamente a escribir, me suspendo, borrándome, sin ser yo, y teniendo, por un momento, si no la posibilidad de ser otro, la certeza, por lo menos, de no ser nadie, nada.”  
(Saer, 2001: 165)

El primer principio artístico que Saer profesa de manera muy clara en su obra es la necesidad de aniquilarse, borrarse, o sea, lograr a liberarse de cada apego o vínculo que le impida producir una escritura auténtica. Su narrativa trata muy claramente esta ponderación, este deseo de desplazarse afuera para alcanzar una posición exteriorizada. Esta ansia se manifiesta en varios niveles de la trama: sobre todo, en la construcción, o mejor dicho, en la deconstrucción de la identidad narrativa y muy marcadamente en el trato del espacio narrativo. Pichón alcanzará esta anulación y la conciencia borrada en una cadena de actos de desplazar(se) y borrar(se), actos que moldearán la estructura interna del texto y catalizarán el nacimiento de un sujeto artista y su escritura misma. Se borrará, se desplazará de su paisaje natal, en la despedida se negará de los sentimientos, la inundación se le borrará la memoria (Premat, 1997: 271) y este proceso conducirá inevitablemente a la pérdida de la integridad del sí.

La novela breve revela como motivo principal el viaje (o exilio como desplazamiento existencial y artísticamente inevitable) como catalizador de todos los actos y diálogos. El relato captura un momento determinante: se acerca la hora de la salida y despedida final para Pichón para dejar definitivamente atrás su tierra natal. En esta narración de las tres jornadas antes de irse repercuten explícitas negaciones de todo sentimiento: la nada, el vacío ocupa el lugar del afecto y la emoción de la despedida, disociándose de su entorno no solo física sino también psicológicamente: “Raquel me pregunta qué siento ahora que estoy a punto de irme a París. Le digo que nada” (Saer, 2001: 153-154).

Asimismo, tenemos otro motivo que actúa como motor de la trama de autodestrucción. En la Zona se produce una inundación enorme que poco a poco va borrando todo el paisaje y — como se reitera en varios medios: en los diálogos, en los diarios o en la televisión— el agua seguirá subiendo hasta no se sabe dónde. A medida que Pichón se distancia física y mentalmente de la Zona, el agua lo cubre todo, la tierra y el paisaje pierden su carácter y los detalles distintivos. El acto de borrar de cierta manera cobrará el significado de olvidar. La memoria que va desapareciéndole y el olvido plácido que se apodera de él le dejan con un lugar retenido en forma de impresiones oníricas, sin detalles. En palabras de Premat,

“La ciudad está rodeada por una superficie monótona de líquido; el agua, incontenible, «borra» las particularidades del espacio. El agua, una uniformidad tranquila y totalizadora, muestra cómo

funciona la memoria: la inundación, cataclismo arcaico y apocalíptico al mismo tiempo, termina siendo presentada como un fenómeno subjetivo que amenaza la memoria y la identidad.” (Premat, 1997: 271)

Hay un distanciamiento irónico, apático, que conlleva una memoria borrada. Premat también afirma que, mediante el recorrido de su ciudad natal, Pichón va al mismo tiempo borrándose del lugar (Premat, 1997: 269). Una idea obsesiva que tiene el protagonista en las tres jornadas es que si él se borra, si se desplaza de un lugar, este lugar seguirá existiendo sin él de forma igual, así él será la parte menos real de este mundo. En otro lado ya será otra consciencia. Siguiendo este hilo, el viaje le borrará la identidad, el desplazamiento implicará inevitablemente el quebrantamiento y la diseminación de la misma: “Héctor dice, creo, que el viaje me hará bien, que me sacará un poco de mí mismo” (Saer, 2001: 148). Pichón toma una posición ajena y refleja una impresión de extrañeza, perplejidad e inverosimilitud, hasta que todo su entorno y su propio sujeto ya no sean más que una abstracción: “Soy, por así decir, el centro, la pared blanca, donde ondulan, como banderas, imágenes” (Saer, 2001: 170).

Según lo anteriormente descrito, es posible reafirmar que son bien trazables los mecanismos de la narrativa saeriana que crean un estado anulado, liberado de emociones y pertenencias, desconectado temporal y espacialmente por medio de la identidad quebrantada. Este proceso nos evidenciará que, para el narrador, solo esta conciencia particular de ser nada y nadie en ningún lado puede dar impulso a su escritura.

### **La negación de la autonomía de la obra literaria**

En el marco literario de Saer no existe el relato de forma autónoma. Valentina Litvan también constata, refiriéndose a James Joyce, que cada obra literaria es un *work in progress*, de esta forma, cada obra entregada es “solo” un fragmento o “entrega provisoria a cuenta de una totalidad que se completa cuando muere el autor. [...] la obra de Saer es un *continuum* de fragmentos no necesariamente lineares o acumulativos [...] en la que pasado y futuro están contenidos, o desde la que el ir y venir –las desapariciones, los olvidos– son constantes” (Saer, cit. por Litvan, 2011: 149). Saer tampoco considera sus textos como definitivos o autónomos en sí mismos, sino como “fragmentos” entrelazados: cada uno puede ser la reescritura o el borrador de otros textos. Las obras de Saer están en evolución continua porque están todas fusionadas por los personajes, por el espacio fijo, por la filosofía del tiempo y lenguaje, así que los textos siempre se modifican, se prolongan, se amplían y se proyectan (Litvan, 2011: 144).

Con respecto al material narrativo, en su temática y los sujetos, *A medio borrar* de hecho está entrelazado con varios textos saerianos anteriores y posteriores. En primer lugar, con la selección de los personajes, la narración cuestiona la autonomía e idiosincrasia de la obra literaria. A lo largo de toda la narrativa saeriana, los personajes son “actores” constantes que van reapareciendo, alternándose entre personajes principales y secundarios. Saer tenía un reparto estable de personajes, siempre trabajaba con los mismos caracteres: sus sujetos ficticios son actores como en un teatro, o tal vez, como en la vida real, donde a veces uno cobra un papel

principal, mientras en otra ocasión un papel marginal, o bien, en algunos episodios uno no es necesario para el desarrollo de la intriga. La identidad (narrativa) así se construye tanto intra como intertextualmente. Como Alberto Díaz también indica, su primer libro de cuentos, *En la zona*, ya es como un plan para su obra entera. En cada cuento hay un personaje de sus futuras novelas, la colección contiene los gérmenes de sus siguientes creaciones. Pichón Garay es un personaje constante de escritor exiliado en las obras de Saer (aparece en *Las nubes* y también en *La pesquisa*) que desde Francia mantiene contactos estrechos, fundamentalmente literarios con sus amigos de Argentina. Otra figura que cobra existencia intertextual es Héctor, el amigo artista, portavoz de ideologías sobre la representación artística.

En segundo lugar, en cuanto al espacio narrativo, es interesante que Saer en toda su narrativa posicione su universo ficcional en el mismo eje geográfico. Esta geografía se extiende entre Santa Fe y Colastiné de Argentina (que él llamaba “La Zona”) y París, y así, Europa. Su personajes recurrentes rara vez abandonan este marco geográfico.

En este contexto, el título cobrará una referencialidad literaria y nos hará asociar a la escritura creativa que empieza con el borrador en el que se borra, se reconstruye, se niega, se reafirma, pero en todo caso, se destruye la versión original. De este modo, la escritura se entiende según la retórica de afirmación-negación, en sentido fenomenológico, según la elección libre del individuo articulado por Merleau-Ponty: para poder negar algo, primero se tiene que constatar y reconocer su existencia (2005: 420). De esta manera, el mismo texto debe conllevar la tesis y a la vez su antítesis. Esta constante desacreditación de lo afirmado se manifiesta de forma muy explícita en los fundamentos Tendai: “primera proposición: el mundo es irreal; segunda proposición: el mundo es un fenómeno transitorio; tercera proposición, y, atención, la fundamental: ni el mundo es irreal ni es un fenómeno transitorio” (Saer, 2001: 172).

Como articula Saer en el prólogo para la obra de Onetti, “las diferentes interpretaciones de un acontecimiento van anulándose unas a otras a medida que se suceden” (Saer, 2012: 14). Una versión, una afirmación se superpone al otro y, por su derecho innato, la nueva versión de una historia o una alegación cobrará igual valor artístico que las anteriores: “las historias que se mezclan, se confunden, se superponen, se corrigen, perfeccionándose, falseándose” (Saer, 2001: 157). Según esta escritura, la creación se realiza a través de la negación, o sea, borrando y desplazando, conceptos que juegan un papel fundamental en la poética de Saer.

### **La problemática de la percepción y representación de la realidad espaciotemporal**

El último principio que sugiero destacar como rasgo narrativo será que *A medio borrar* es una reflexión ficcionalizada sobre la problemática principal del arte de narrar de Saer: la percepción del mundo y su representación en cuanto al espacio y al tiempo. Si ponderamos cómo Saer perfila este tema en su prólogo para la obra de Onetti, quedará muy claro que es algo céntrico en su poética y que determina enormemente sus empeños artísticos: “Una peripecia inédita en el eterno conflicto que une y separa, anula y complementa, sustituye y prolonga, revela y traiciona, lo real y su representación” (Saer, 2012: 15). Esto conducirá a una experimentación casi compulsiva con técnicas que servirán perfectamente para confrontar la tensión artística generada por el dilema de

la percepción y de la posibilidad de la representación. La tesis que se articula explícitamente en el texto es que la realidad es inexpresable y el presente es inenarrable. El motivo principal del viaje se puede comprender así como la incapacidad de Pichón de contar y afirmar la existencia de las cosas en la Zona y, por lo tanto, que su partida se lleva a cabo bajo el sello de una búsqueda por una percepción desplazada y una posición distanciada en la esperanza de encontrar nuevas formas de expresión. ¿Cuáles son las técnicas narrativas que dan cabida y resuelven esta ansia en cuanto a la problemática de la percepción y su representación?

Saer instauro un sistema de representación hiperrealista de lo exterior, creando un mundo de objetos y lugares simbólicos, para mostrar que por mucho que se esfuerce en captar la realidad que nos rodea, esta no será más que impresiones surrealistas y oníricas. Héctor, por su parte, “deduce que la realidad es surrealista y que él ha renegado del surrealismo porque demasiado amor por los objetos perturba la reflexión metafísica” (Saer, 2001: 150).

Premat sugiere que *A medio borrar* establece “una fascinación hipnótica por la falta de integridad de lo percibido, no intenta crear unidad y autoridad sino vacila entre detalles continuamente desplazando la mirada” (Premat, 1997: 277), así presenta una realidad muy borrosa o un sueño muy claro. A lo largo del recorrido de su ciudad natal, Pichón elabora un tipo de inventario, una catalogación minuciosa y repetitiva del mundo que deja atrás, que de tal manera evidencia la técnica que los críticos denominan “detallismo cuidadísimo” (Bianchini, 2017) o “minuciosidad descriptiva” (Premat, 1997: 276). Pichón no solo niega la carga afectiva de su partida, sino que la sustituye por un enfoque externalizado, una descripción precisa y obsesiva de los objetos y sucesos de su entorno, e intenta transmitir cada instante aparentemente insignificante vivido. Por consiguiente, Pichón se presenta como si no fuera un narrador, sino más bien un observador de los sucesos, quien ya se encuentra fuera o incluso aislado de su propia realidad y, por lo tanto, también de su propia narrativa.

La narración se caracteriza por repeticiones sugestivas de episodios y circunstancias, e incluso de objetos, que tienen mucho que ver con la idea ya mencionada de Premat, quien mantiene que la narrativa saeriana es “un descreimiento —a veces patético— en la capacidad de las palabras de transmitir lo real” (Premat, 1997: 269). La reiteración de los detalles insignificantes se podría interpretar como un intento de desautomatizar la realidad, nombrar lo evidente una y otra vez, constatando la realidad física de su entorno para hacer percibir lo obvio extraño con el continuo desplazamiento del punto de vista. Las obsesivas repeticiones sobre la nada emocional, los espacios vacíos (la pared árida y blanca, el agua plácida y monótona, la cama vacía, la luz titilante del televisor, las explosiones, etc.) conducen a un punto nulo donde el vacío será el que define lo existente.

Beatriz Sarlo destaca que la multiplicación es una técnica propia de la narrativa saeriana, con un sinfín de reflejos y repeticiones que conducen a la “descomposición de lo real en sus elementos sensibles mínimos” (Sarlo, 2010: 17). En un episodio, Pichón y Héctor van en coche a inspeccionar las brechas después de las explosiones. Pichón proporciona una descripción casi directa de la escena en primera persona mientras ven un helicóptero en el aire. En este momento todavía no, solo posteriormente nos enteramos de que han sido fotografiados: en el periódico aparece la imagen de ellos mismos inspeccionando las brechas. Después se transmite en la

televisión la misma escena, en el informativo (la imagen de ellos mismos capturada desde arriba del helicóptero), y luego en los seis televisores colocados en el escaparate. Teniendo en cuenta que todo sucede en la memoria de Pichón, la multiplicidad de la representación va hacia lo infinito y alcanza una abstracción total. Los televisores, al igual que los espejos en Borges, multiplican la realidad y la imagen del hombre, poniendo en duda la integridad y unidad de ambas. Saer formula esta idea de la siguiente manera: “una vidriera en la que hay seis televisores, idénticos, encendidos” (Saer, 2001: 151), y más adelante agrega que “En los seis, colocados en dos hileras de tres, una encima de la otra, se ve la misma imagen titilante, azul acero, la cabeza enorme de un hombre que llora, la cara oculta entre las manos” (Saer, 2001: 151).

Asimismo, la representación del espacio narrativo se basa en la duplicación y en el vacío. Una esclarecida circunstancia desde el primer momento del relato es que la identidad narrativa está desdoblada. Pichón siempre tiene que afirmar su propia identidad y definirla ante el doble. El Gato es todo lo que él no es, pero lo que podría ser, y recorre lugares donde Pichón no puede estar. Su esencia es ser el otro polo del mismo imán: son idénticos, pero no se acercan ni por un momento en la obra. El Gato se quedará en la Zona y sustituirá a Pichón en su función de sujeto. De modo muy contundente, este desdoblamiento es representado por el espacio narrativo, por el cuarto dividido en dos, que contiene dos camas, dos escritorios y dos ventanas. Los lugares duplicados pero vacíos de su hermano gemelo definen más que todo el espacio narrativo: se trata de un vacío simbólico de estar y no estar. Como sujeto, Pichón desaparece, y la ausencia que deja permite una nueva aparición de sí mismo, su otro ser; cuando el sujeto no esté, quedará esa otra parte de sí mismo, del modo que la ciudad se borra para que surja en la memoria otra, abstracta. En este proceso el yo puede desdoblarse, quedarse e irse al mismo tiempo. En este juego de ausencia y presencia que permite estar en ambos lados (en la Zona y en París) y a la vez no estar en ninguna parte, es justamente donde tiene lugar la escritura de Saer. La posición temporal y espacialmente distanciada y exteriorizada demuestran “la distancia y la posición, que son literalmente espaciales, trascienden ese sentido literal y traducen la fragmentariedad del conocimiento, la esencia ambigua del acontecer” (Saer, 2012: 13).

La presencia del doble, la réplica o el negativo construirá el sí, el sujeto narrativo, pero esta identidad es inestable: “Basta que me mueva un poco para borrar me” (Saer, 2001: 152). Los desplazamientos por la ciudad son descritos en términos de borrarse del lugar, reconociendo la irrealidad y fugacidad de la identidad: “me llama la atención el hecho de que el living y el cuarto de los escritorios sigan estando en su lugar, vacíos de mí, en este mismo momento. De este mundo, yo soy lo menos real. Basta que me mueva un poco para borrar me” (Saer, 2001: 152). De tal manera, el viaje borrará la identidad del sujeto y le dotará de otra. Pichón está convencido de que estar en un lado nos confiere una identidad, y no estar en los millones de otros lugares donde podríamos estar significa que podríamos cobrar infinitas variantes de identidades.

La temática del viaje siempre está vinculada con la fragmentación, la partida es una ruptura y al mismo tiempo nacimiento. Los gemelos no alcanzan la unión, ni para un momento, lo que señala la inevitable diseminación de la identidad y la imposibilidad de la reconciliación. Premat reafirma esta teoría constatando que el Gato es omnipresente como imagen y como sustitución futura del yo en la Zona (1997: 276), pero totalmente ausente de su “realidad”, y así



arrebata su integridad. Su partida está descrita justamente como nacimiento, con la que la integridad se pierde definitivamente: “la ciudad que va cerrándose como un esfínter, como un círculo, despidiéndome, dejándome afuera, más exterior de ella que del vientre de mi madre” (Saer, 2001: 173).

No es de extrañar que, por la falta de un sujeto íntegro, tampoco haya diálogo en el texto. Para acentuar la falta de fiabilidad del sujeto, en vez de presentar un narrador que sienta y piense, se presenta un sujeto que observa, sin la capacidad de percibir y describir la realidad. Esta ruptura del mundo conocido y la diseminación del sujeto provocan, más que nada, un estado particular de la conciencia que captura el momento del desplazamiento, de un borrado definitivo.

El presente análisis permite sacar la conclusión de que *A medio borrar* tematiza los dilemas fundamentales de la poética de Saer. Es evidente que los elementos temáticos se manifiestan en un juego con las técnicas narrativas análogas, así que esta novela corta ofrece una lectura como metaliteratura, con tal de que los constantes desplazamientos espaciales y temporales y el sujeto de identidad fluida y agitada vuelvan a modificar una y otra vez los hechos de la trama y la forma de su representación. De tal forma se cuestionará el estado ontológico de la realidad, y asimismo el del sujeto.

## Bibliografía

BIANCHINI, Federico: “Saer y sus delicias breves”. *La Nación*, 12 de julio de 2017, disponible en línea: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/saer-y-sus-delicias-breves-nid2045212> (última consulta 07/26/2019)

LITVAN, Valentina: “«A medio borrar» en el origen: de Saer a Saer”. *Cuadernos LIRICO* 6 (2011): 143-158. DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.219>

MERLEAU-PONTY, Maurice (2005): *Phenomenology of Perception*. Trad. Colin Smith. London – New York: Routledge Classics (e-book).

PREMAT, Julio: “La zona anegada. Notas sobre *A medio borrar* de Juan José Saer”. *América. Cahiers du CRICCAL* XVIII/1 (1997): 269-279. DOI: <https://doi.org/10.3406/ameri.1997.1263>

SAER, Juan José (2014): “La perspectiva exterior. Gombrowicz en la Argentina”. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral: 17-29.

--- (2012): “Onetti y la novela breve”. En Juan Carlos Onetti: *Novelas breves*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 9-16.

--- (2001): *A medio borrar*. En *cuentos Completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral, 145-174.

SARLO, Beatriz: “Narrar la percepción”. *Crítica Cultural* V/2 (2010): 309-313. DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v5e22010309-313>

© Judit Spisák



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C